

# 主体性の消去と 芸術の自律の不可能性

## 映像作品《日常としての表象+作品後》

ジーンズ・ファクトリー・アート・アワード2008 @ 高知市文化プラザ  
かるぼーと, 高知, 2008年, グランプリM賞受賞

主体性をテーマに据えた作品に、2008年に株式会社インターナカツが主催する公募展「ジーンズファクトリーアートアワード」で発表された映像インスタレーション《日常としての表象+作品後<sup>4)</sup>》がある。この作品を端的に言い表すならば、「積極的に主体性を消去」しようとしたものである。展示空間には、「ゴミ」のような紙の残骸が散らばっていて、映像モニターがポツンと中央に1台置いてある(写真2)。《作品後》と名付けられたその映像作品には、小汚いアパートの一室で、ビリビりに破かれた紙の切れ端を棺桶のような箱の中に片付けている作家自身の姿が映っている(写真1)。

この展示空間の裏側にはパーティションの格納庫があって、そこに別の映像作品《日常としての表象》(写真3)を設置した。この作品は、作家が自室で「絵画のようなもの」を延々と描き続けて、そのまま部屋が真っ黒になるまでをビデオカメラで撮影し、編集の段階で逆回転にして早送りした映像である。このとき、描いた絵画のようなものをビリビりに破いて撒き散らしたのが、上記の展示風景である。ゆえに、この展示空間は、絵画のようなものの残骸、つまりは「ただのゴミ」が散らかっているという見立てになる。

この《日常としての表象》は、作家自身、つまり当時の僕が、外部との接触を絶ち、約3週間にわたって食事・トイレ・睡眠以外はひたすら自室で作業をし続け、その様子を24時間インターバルで撮影したものを8分ほどに圧縮した映像である(写真4)。当時のモチベーションを振り返ると、「主体性の消失」を事前にかなり意識していたために、ある種の修行僧のように、一定以上の肉体的な負荷をかけ続ける中で、動物的に「ただ行為を重ねる」必要があったのである。

しかし、なぜ「主体性の消失」をそんなに必死に追求する必要があったのだろうか。その根本にあったのが「芸術の自律」の不可能性であった。ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)が述べたように、複製技術の時代において、芸術が宗教的な信仰と結びついた「礼拝的価値」ではなく、そこから切り離された「展示的価値」へと転化したとき、「芸術の自律」が問題となる<sup>5)</sup>が、近代以降の交通手段や印刷技術の発達、あるいは情報技術の台頭を経て、社会的なコンテクストから自律した芸術の実現はもはや不可能で、社会的なコンテクストとの関係性やその周縁に関心を向ける芸術表現が多く登場してきた。

例えば、フルクサスの創始者であるジョージ・マチューナス(1931-1978)は、1962年にフルクサスの活動を「芸術と生活の区別」に対して、直接対抗するものだ<sup>6)</sup>としている。半世紀以上前のこの時点で、既に「芸術の自律」は問題の中心にはなく、その周縁に位置づけられてきた人々の暮らしの方に関心は移っているのである。その後もギー・ドゥポール(1931-1994)の「シチュアシオニスト・インターナショナル<sup>6)</sup>」やヨーゼフ・ボイス(1921-1986)の「社会彫刻<sup>7)</sup>」など、政治に関わる芸術活動が多く現れた。にもかかわらず、僕は最初期の作品において、「芸術の自律」を問題の中心に据えた。その実現が不可能であればこそ、その不可能性を表象することに意義を感じた。そのためにこそ、「芸術の自律」と関係する「作家の主体性」を剥き出しの状態でごろんと提示させる必要があった。

その理論的な背景に、イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベン(1942-)が述べる「動物化」、人間であることの条件をぎりぎりまで削ぎ落とされ、単なる動物と化してしまった人間、これに芸術の可能性を賭けようとは僕は意気込んだ。しかし、アガンベンがこの「動物化」について語るとき、彼が想定していたのは、アウシュヴィッツで惨殺



写真2：澤崎賢一《日常としての表象+作品後》「ジーンズファクトリーアートアワード2008」での展示風景(佐藤篤撮影)

されたユダヤ人の中で、同じユダヤ人にも非人間的扱いを受けたムーゼルマンと呼ばれるユダヤ人たちである<sup>8)</sup>。彼らは、思考や感情などを削ぎ落とされ、ただただ作業に従事し続けていた。そこにどんな可能性があるというのか<sup>9)</sup>。いま振り返ると甚だ疑問だが、本来信仰と結びついていた「アウラ」を、信仰からも社会的なコンテクストからも切り離されたところで生み出そうとする苦悩の極限ではある。

《日常としての表象》において僕は、ムーゼルマンよろしく、ただ1つの作業を誰とも関わることなく、自室でひとりしつこく機械的に実行した。このとき、僕は精神的に通常とは異なる高揚状態で、目標としていた部屋が真っ黒になる直前直後、近所のコンビニに出かけるときですら、外部と関係する恐怖、あるいは身体の震えを感じたが、このような経験はあとにも先にもこのときだけである。人間が外部と関係を持ち続けなければ、自分自身として存在することすら危ういことになるのだと肉体的に思い知らされた瞬間である。

このとき僕にとって、撮影時に固定で設置されたカメラのまなざしの存在は大きかった。カメラのまなざし、つまりは外部からの視線を意識するからこそ、僕は修行僧のように「ただ行為を重ねる」ことが

できた。《日常としての表象》の撮影時のある種の究極的な状況においても、カメラは被写体と世界との「あいだ」で両者が関係し続けることを保証した。

しかし、作者の制作意図に関わらず、手紙は受け手に誤読されるものである。《日常としての表象》を見た者の感想の多くは、例えば、「眠っているとき意外と寝相が良いね」とか、「これ自宅のアパートなの?」とか、「パスタばかり食べていたの?」とか、「髪の毛が長いね」とか、そこに写り込んでいる男のとりとめもない日常生活に関するものがほとんどであった。本来ならば、無名の男のとりたてて特徴のないアパートでの日常生活に多くの鑑賞者は関心を持つことなどないだろう。にもかかわらず、それを特定の手法によって表象しているからこそ、鑑賞者は暮らしの些細な細部に注意を向けることになった点は興味深かった。

これはいったいどうしてだろうか。端的に、それが芸術作品を展示する空間にあったため、内容如何にかかわらず、慣習的に鑑賞者は何かを読み解こうとしたのであろうか。その側面も否定できない。しかし、歴史的には、芸術作品のアウラは既に凋落している。映り込んでいる

のは、ただ男が寝たり起きたりしているだけの映像となるが、それでもなお、そこには映像作品の時間の流れに生々しさが滲み出ているからこそ、鑑賞者は映像の細部に関心を向けたのではないか、ということである。

-----  
<sup>4)</sup>澤崎賢一(2008)《日常としての表象+作品後》は、映像作品《日常としての表象》DV(8分23秒)と映像作品《作品後》HDV(13分46秒)を組み合わせた映像インスタレーション作品である。  
<sup>5)</sup>ヴァルター・ベンヤミン(1999)『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集・解説、晶文社  
<sup>6)</sup>1950年代から70年代初頭にかけて、フランスを始めとしたヨーロッパ諸国において芸術・文化・社会・政治・日常生活の統一的な批判・実践を試みた前衛集団である。シチュアシオニスト(状況派)は、大量消費やイメージの支配する既存の社会体制、都市計画等へ反発し、それらに支配されないまったく新しい欲望の形態を創出すべく、解放された生の瞬間を集団的かつ意図的に作り上げる、いわゆる「状況の構築」を目指した(現代美術用語辞典 ver.2.0 - Artscape)。  
<sup>7)</sup>ボイスの提唱した概念で、あらゆる人間は自らの創造性によって社会の幸福に寄与しうる、すなわち、誰でも未来に向けて社会を彫刻しうるし、しなければならない、という呼びかけである。それは、「芸術こそ進化にとっての唯一の可能性、世界の可能性を変える唯一の可能性」というボイスの信念から発している(現代美術用語辞典 ver.2.0 - Artscape)。  
<sup>8)</sup>ジョルジョ・アガンベン(2001)『アウシュヴィッツの残りのもの-アルシーヴと証人』上村忠男・廣石正和訳、月曜社  
<sup>9)</sup>農業史を専門とする藤原辰史(1976-)が『分解の哲学-腐敗と発酵をめぐる思考』(2019)の中で、「ある志向性を持って構築された構成物からあらゆる機能と付随物を剥ぎ取っていくという分解現象」がアガンベンの「裸性」のたわむれとして欠かせない述べている。「動物化」と「裸性」は通ずる概念だが、これらを藤原の言う「分解」と結びつけた議論は興味深い(p.36)。